

易卜生和比昂逊：文学的生态平衡？

孙惠柱

作者赐稿

—

2006年是易卜生逝世一百周年，五大洲都在演出这位“现代戏剧之父”的作品，平时很少出新闻的挪威充分利用易卜生这个他们民族中知名度最高的名字让全世界瞩目。但一百年前大师逝世的时候，他的同胞们根本想不到易卜生会有这么了不起，就在这个人口不超过一个中国中等城市的北欧小国里，他还不是公认的首席文学家。诺贝尔文学奖是自1901年起开始颁发的，发奖的就是他们的邻居瑞典，那时候瑞典还和挪威合成了一个国家（现在每年的诺贝尔和平奖还是在挪威首都颁发），但易卜生等了五年，就是没有得到诺奖的青睐。会不会是因为评委们看不上挪威这小地方的文学呢？就在易卜生去世前两年多，第三届的诺贝尔文学奖就给了他的同胞比昂斯乾·比昂逊，而这个比昂逊不但和易卜生一样也是剧作家，还是他的中学同学、老朋友，甚至还是儿女亲家！怎么会把诺奖给了他而不给易卜生？

我是在首次访问挪威首都奥斯陆时才了解到易卜生和比昂逊的关系的。去那里参加易卜生的百年纪念活动，我最大的收获却不是关于易卜生而是关于比昂逊的。讽刺的是，除了挪威戏剧圈里的人，现在已经很少有人还记得比昂逊这个人了，我虽然早就知道这个名字，但怎么也没想到，这位“二流”剧作家曾经比易卜生还要风光。在挪威国家剧院的大门外，比昂逊和易卜生两人的铜像一左一右矗立着，一个挺胸凸肚，一个低头沉思，风格迥然不同，但大小完全一样。国家剧院成立于1899年，正是比昂逊的儿子创建了这家剧院，而他又是易卜生的女婿。小比昂逊的剧院经常上演他这两位父辈的剧作，倒并不是因为他照顾亲戚关系，“一碗水端平”。比昂逊和易卜生的文学生涯实在太像了。

比昂逊只比易卜生晚生了四年（1832），也恰好晚四年去世（1910）；易卜生第一次领导一个剧院是在卑尔根剧院，他离开后的接班人就是比昂逊。比昂逊的早期剧作也和易卜生一样是取材于历史传说的诗剧，后来才改为散文体现代剧。虽说易卜生被全世界誉为“现代戏剧之父”，事实上是比昂逊写出了挪威历史上第一部散文体的现代社会剧。他作于1665年的《新婚夫妇》比易卜

生的现代剧要早十几年，而且一炮而红，同时被好几个北欧国家首都的剧院搬上舞台。可是他的心思并不全在戏剧上，那以后过了九年才推出挪威的第一个社会改革剧《破产》，又很成功，还因之而催生出易卜生的一系列社会剧。

这两人在文体上越是相似，他们个性和写作内容的差异也就越明显。比昂逊在他早期的诗剧中热衷于抒情地讲述挪威农民的故事，而易卜生最杰出的诗剧《培尔·金特》却是在深刻地揭露挪威人国民性中的种种缺点。后来他们的写实剧都是反映中产阶级的生活，所以名为“客厅剧”，比昂逊偏好用大团圆来解决剧中的矛盾，让中产阶级观众看完了心里舒坦；易卜生却喜欢毫不留情地揭露体面社会中流行的虚伪，用悲剧性的结局来刺激观众思考他们身上那些根深蒂固的问题，常常会冒犯主流社会。比昂逊《破产》（1875）中的资本家主人公是社会问题的受害者，而不是制造者，因而令人同情；当他面临破产之际，银行家、律师、同行，还有讨工资的工人都来“落井下石”。比昂逊用这个情境来写世态炎凉，资本家家里的两个女儿及其追求者表现得各有特色，有一个职员舍己救人，使这个濒于破产的家庭在三年后雨过天晴，而他也终于得到了大女儿的爱情。比昂逊写落难的资本家时来运转，易卜生的《社会支柱》（1877）恰恰相反，他笔下的资本家主人公一开始风光无限，是当地公认的“社会支柱”，然后就一步步暴露出他的虚伪和邪恶，原来他的财富和声誉都是靠欺诈得来的。易卜生最著名的两部剧作《玩偶之家》（1879）和《群鬼》（1881）都揭露了中产阶级男人对妻子的虚伪，《群鬼》尤其尖锐，强调丈夫和女佣偷情给下一代带来的恶果，让儿子遗传上梅毒，还和也当了女佣的父亲的私生女苟合（深受易卜生影响的曹禺也为他的成名作《雷雨》编织了类似的核心情节）。两年后比昂逊写下他的另一名剧《挑战的手套》（1883），剧中也有两代男人的花心故事——这里是父亲和准女婿，夹在他们中间的母女俩开始都很坚持原则，绝不容忍男人移情别恋，女儿还当众把“挑战的手套”摔在未婚夫脸上，但后来却都妥协了，最后那未婚夫也回心转意，两人和好如初。

用我们的中文术语来说，爱给剧本安个“光明的尾巴”的比昂逊是个体制内的作家，对社会的看法总体上很乐观。他在从事剧本创作之余，还是个忙碌的小说家、记者、演说家、社会活动家、剧场经理，对于社会批评他相信中庸之道，认为不但要提出问题，还一定要给予解答，哪怕是表面的、肤浅的也好。易卜生在这一点上和他截然相反，他的《玩偶之家》和《人民公敌》等都

提出了在全世界引起极大反响的问题，但他并不认为他有责任回答这些尖锐的问题，他把回答的任务留给了大家。易卜生的“体制外”做法甚为极端，一生中竟有 28 年时间自我流放，他最年富力强的中年时代（36 至 64 岁）是在意大利和德国度过的，在那里写了从《培尔·金特》到《海达·高布乐》等几乎所有他最重要的剧本，再寄给挪威的剧院。挪威社会非常宽容，硬是用不断的演出把这个长期不回国的漂泊者捧成了国际知名的挪威剧作家。在我们去挪威领事馆讨论易卜生百年纪念活动的时候，挪威驻上海总领事诺和平的开场白就是易卜生和挪威的悖论：这个挪威人最大的骄傲竟对挪威文化持强烈的批评态度，他甚至不承认挪威有文化。挪威国家剧院易卜生戏剧节的总监克莱莫森告诉我，易卜生真是挪威的异数，在这个平均身高超过一般欧洲人的高个子的国度，他是个极为罕见的矮子，只有一米五十多。他虽然在挪威两大城市的剧院都工作过，也演出过好些剧作，但首都的文化氛围使他很感压抑，特别是剧作《爱的喜剧》所引发的人身攻击让他对周围的环境失去了信心，因而决定出国，并在以后经常把对挪威的“国民性”的反思和批评作为他写作的贯串性母题，最突出的就是《培尔·金特》。

这里我们看到了易卜生和鲁迅的相似之处。虽然鲁迅大部分作品都是在国内写的，他塑造得最精彩的文学人物如阿 Q、祥林嫂、孔乙己、闰土等却都出自他已经永久离开的遥远的故乡农村，而且没有一个是我们现在所谓的“正面人物”。事实上最早在中国介绍易卜生的就是鲁迅。在奥斯陆大学易卜生研究中心获得博士学位的中国学者何成洲有一篇论文专门对培尔·金特和阿 Q 做了比较，他的结论是：“（培尔和阿 Q）两个角色各自代表了他们国家国民性中消极的一面，但同时又吸引了各种文化的人，因为通过他们大家都可以看到自己人性中的消极的一面。”

（Ibsen on the Cusp of the 21st Century, ed. Pal Bjorby, et al. 2005. P.97）鲁迅的名言“哀其不幸，怒其不争”是写给他的阿 Q 的，也可以说是易卜生对他的培尔的态度。鲁迅和易卜生都是社会的永远的批评者，他们是以挑刺、批评而不是以高喊爱国口号或参与政治活动为主要方式的爱国者。

但是一个国家要都是这样的爱国者，恐怕也会很麻烦，事实上总是还有比鲁迅那样的文人，乐意做很多建设性的工作，热心参与政治活动，写作也以光明的一面为主，不刻意追求深度，这方面他有点像中国新文化运动的另一位主

将胡适。胡适也曾是现代中国某些文体的最早的尝试者，写了中国的第一个话剧和最早的白话诗，但其成就远远及不上后来者，他的主要精力转到社会活动上去了。一般来说，易卜生、鲁迅式的沉重、尖刻、毫不留情和比昂逊、胡适式的轻巧、宽容、温情主义合起来，才有一个国家的健全的文坛。当作家们在世时，社会给予比昂逊、胡适们的往往要多于给易卜生、鲁迅们的；但从长远看，在文学史上留下最深印记的却多是后者。

也许这就是文学的生态平衡？文学的高峰应该以深刻尖锐的作品为标记，常常让人看了睡不着觉；但高峰下面的大山却是由一个宽容的社会和大量的通俗作品构成的。正因为有了宽容的乐观的比昂逊们的活动和组织，易卜生那些批评挪威社会的剧作才能得到经常的演出，甚至不需要他自己回国去张罗。那个批评挪威国民性的《培尔·金特》还成了挪威剧坛演出最多的“国剧”——但官方的挪威国歌的歌词则出自比昂逊的手笔。

易卜生和比昂逊的斯堪得纳维亚老乡诺贝尔在遗嘱中对文学奖提出了一条“理想主义”的要求，其实更应该是对文学的土壤——社会——的要求。一百年前人们对文学的理想主义的理解狭义得很，竟把比昂逊式的大团圆看成了典范，连塑造了娜拉（《玩偶之家》）和斯多克芒大夫（《人民公敌》）这样的理想英雄的易卜生都不够格。而第二次世界大战以后对理想主义的理解就宽泛多了，写下《死无葬身之地》和《终局》等黑色戏剧的存在主义大师萨特和荒诞派主将贝克特全都当之无愧。这么说，易卜生没得到诺奖是不是运气不好？不过我想，他要是地下有灵，多半会说：我和我的亲家比昂逊早已经各得其所，难道易卜生还需要靠诺贝尔来出名？



Bjørnstjerne Bjørnson

Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910)

厦门大学图书馆